O ‘ESTILO ANTIGO’ NO BRASIL, NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo. O ‘estilo antigo’ no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. I COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215. ISBN 972-666-076-9

RESUMO. Esta comunicação representa uma sinopse da tese de doutorado defendida em março de 2000 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Brasil), a qual foi destinada ao estudo da música católica em *estilo antigo* presente em manuscritos musicais preservados em acervos de dois estados brasileiros: São Paulo e Minas Gerais. Na referida tese, constatou-se que produção musical religiosa em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, tem sido estudada a partir da concepção de que foram empregados estilos únicos em determinadas épocas e regiões. Nesse trabalho, contudo, foi possível demonstrar a existência, em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, de obras religiosas compostas em duas grandes categorias estilísticas, que aqui receberam as denominações históricas *estilo antigo* e *estilo moderno*. As composições em *estilo antigo*, produzidas e/ou copiadas nos séculos XVIII e XIX, exibem a manutenção de técnicas composicionais originárias da música renascentista européia (século XVI); as características de tais obras são contrastantes com as das obras em *estilo moderno* do mesmo período, que utilizam técnicas originárias da ópera, do madrigal e da música instrumental profana. Após um levantamento em dez acervos, foram descritas e estudadas cento e quarenta e cinco composições em *estilo antigo*, procurando-se compreender suas principais características e sua função na prática musical religiosa paulista e mineira desse período. Além de terem sido detectados três sistemas de notação musical e vários tipos de composição para a mesma função cerimonial, concluiu-se que o *estilo antigo* concentra-se em cópias sem indicação de autoria, principalmente destinadas à Semana Santa, e que este não foi utilizado, em São Paulo e Minas Gerais, como mera alternativa estética, mas sim como uma forma de respeito às prescrições litúrgicas. Por ainda possuírem função nas cerimônias católicas de tais regiões, também foram copiadas, nessa mesma época, composições em *estilo antigo* produzidas na Europa (especialmente em Portugal), em período anterior ao século XVIII.

1. Introdução

Até o século XVI, a música religiosa católica conviveu com duas formas diferentes de canto: o *cantochão* (canto gregoriano) e o *canto figurado* (polifonia). A partir do início do século XVII, entretanto, surgiram vários estilos na música polifônica, cuja existência foi reconhecida por teóricos daquele período, entre eles Marco Scacchi, no *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649).[1] Baseadas nas idéias de *prima prattica* (primeira prática) e *seconda prattica* (segunda prática), propostas por Cláudio Monteverdi na introdução do *Il quinto libro de’ madrigali* (1605) e por seu irmão Giulio

---

* Pesquisador da música brasileira e Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (São Paulo - Brasil).

[1] PALISCA, Claude V.*La musique baroque*: essai traduit de l’americain par Denis Collins. Paris: Actes Sud, 1994. p.70-72.

Cesare Monteverdi, na introdução do *Scherzi musicali a tre voci* (1607),[2] surgiram, especificamente para a música religiosa católica, as designações *stile antico* (estilo antigo) e *stile moderno* (estilo moderno). Essas duas grandes categorias representaram, respectivamente, a música que continuou a utilizar os recursos técnicos e estéticos do Renascimento (especialmente aqueles derivados da música de Giovanni Pierluigi da Palestrina) e a música que passou a receber recursos originários da ópera, do madrigal e da música instrumental.[3]

A partir do século XVIII, tornaram-se comuns as referências ao *estilo antigo* e ao *estilo moderno* nos textos teórico-musicais europeus em idiomas locais,[4] destacando-se as definições de tais conceitos apresentadas por Sébastien de Brossard em seu *Dictionnaire de musique* (1703).[5] O *estilo antigo* e o *estilo moderno*, por outro lado, não representam categorias estritas, mas sim dois grandes grupos estilísticos que foram simultaneamente cultivados no mundo católico até pelo menos o final do século XIX, podendo ser reconhecidos vários subgrupos para cada um deles.

A presente comunicação foi baseada na tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

[2] Monteverdi designou, como *prima prattica*, aquela que “*procura a perfeição da harmonia, ou seja, aquela que considera a harmonia não comandada, mas comandando, não como serva, mas como senhora das palavras*”. A *seconda prattica*, para Monteverdi, é aquela que “*procura a perfeição da melodia, ou seja, aquela que considera a harmonia não comandando, mas comandada, fazendo as palavras senhora da harmonia*”. Cf.: STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*: selected and annotated by [...]. New York, London: W. W. Norton & Company, 1965. v.3, p.48.

[3] A expressão *estilo antigo* teve sinônimos, nem sempre adequados ao seu significado, como: *stile di Palestrina* (estilo palestriniano), *stile grave* (estilo grave), *stile a capppella* (estilo *a capppella*) *stile osservato* (estilo contido) e *stile legato* (estilo ligado).

[4] O autor português José Mazza (?-1797), no *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*, por exemplo, refere-se a um compositor brasileiro de nome “*Felis*”, informando que o mesmo “[...] *compôs algumas obras regulares chegadas ao estilo moderno* [...]”. Cf.: MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.76, ago. 1944, p.363. Autores espanhóis do século XX também têm usado a versão *estilo antiguo*. Joaquín Pena e Higino Anglés, por exemplo, informam que “[...] *en España fué costumbre muy arraigada componer la Misa de Requiem en ‘estilo antiguo’ sin instrumentos, incluso durante todo el siglo XVIII.*” Cf.: PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. v.2, p.1539. Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, por sua vez, informam que “*Noutros casos, um mesmo compositor escreveu paralelamente em ambos os estilos, o antigo e o moderno* [...]”. Cf.: NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991 (Sínteses da Cultura Portuguesa). Cap 3 (O Período Barroco), item “O barroco autóctone do século XVII”, sub-item “O fim de uma tradição”, p.81-82.

[5] Cf.: MANGSEN, Sandra. Forms and Genres. In: COMPANION to Baroque Music: compiled and edited by Julie Anne Sadie. New York: Shirmer Books, 1991. p.376-405.

(Brasil), em março de 2000.[6] Tal estudo contrapõe-se à tendência ainda verificada na musicologia brasileira, de se conceber a existência de estilos únicos em determinadas épocas e regiões, e visa relatar a sobrevivência dos conceitos de *estilo antigo* e *estilo moderno* em composições preservadas em acervos dos estados brasileiros de São Paulo e Minas Gerais, mas detendo-se, principalmente, nos aspectos relativos ao *estilo antigo*. Embora tenham sido constatados vários subgrupos estilísticos para cada uma dessas categorias, esta comunicação concentra-se na caracterização do *estilo antigo* nas regiões e períodos estudados e nas possíveis razões que explicam sua coexistência na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX.

2. A pesquisa do *estilo antigo* em São Paulo e Minas Gerais

Para demonstrar a existência do *estilo antigo* em manuscritos musicais paulistas e mineiros dos séculos XVIII e XIX, foi realizado um levantamento em dez acervos dessas regiões e uma pesquisa bibliográfica que pudesse relacioná-lo à prática musical religiosa desse período, bem como esclarecer as possíveis razões para sua utilização. Paralelamente, constatou-se que a maior parte das investigações musicológicas, no Brasil, concentrava seus esforços na pesquisa das composições em *estilo moderno*, preocupando-se muito pouco com as obras em *estilo antigo*.

Uma das dificuldades enfrentadas nesta pesquisa é o fato de que a maior parte das obras em *estilo antigo* não apresenta, nos manuscritos consultados, indicações de autoria, local e data de composição, fato que torna sua pesquisa particularmente complexa e que, provavelmente, desmotivou estudos específicos sobre esse tipo de música no Brasil, até o presente: das cento e quarenta e cinco composições em *estilo antigo* repertoriadas, cento e quinze (79,3%) não puderam ter sua autoria identificada ou apresentam indicações de autoria duvidosas; apenas sessenta e sete obras (46,2%) possuem alguma indicação de autoria, mesmo que duvidosa, ou é possível sugerir sua autoria com base em fontes bibliográficas (quadro 1).

[6] CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (Doutoramento). São Paulo (Brasil): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - Universidade de São Paulo, 2000. 3 v.

Quadro 1. Autores ou indicações de autoria nas composições em *estilo antigo* repertoriadas.

Autores	**Número de obras**
Anônimos(*)	**115**
André da Silva Gomes (1752-1844)	**35**
[Antônio Carreira (c.1530-1594?)]	**1**
Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1819)(**)	**4**
Francisco Luís (?-1693)	**4**
[Francisco Martins (c.1620-1680)]	**2**
Ginés de Morata (sécs. XVI-XVII)	**1**
Giovanni Biordi (1691-1748)	**1**
[Giovanni Pierluigi da] Palestrina (1505?-1574)	**1**
Jerônimo de Souza Queirós (?-1826)(**)	**5**
José Alves [Mosca (? - após 1831)?]	**1**
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)(**)	**2**
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)(**)	**5**
[Manuel Cardoso (1566-1650)]	**1**
Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813)(**)	**3**
[Pedro de Cristo (?-1618)]	**1**

Somente em trinta das composições em *estilo antigo* repertoriadas (20,7%) a autoria parece estar claramente indicada nos manuscritos ou foi identificada durante esta pesquisa. Não obstante, o significado da autoria, nesse tipo de música, nem sempre é muito claro, pois é freqüente o intercâmbio de seções entre as obras ou mesmo a indicação de autores diferentes em cópias diversas da mesma composição.

À exceção de André da Silva Gomes (Mestre de Capela na Catedral de São Paulo entre 1774-1801), do qual foram repertoriadas quinze obras em *estilo antigo* com autoria claramente indicada nos manuscritos, além de vinte obras com possível autoria, os demais compositores relacionados no quadro acima estão representados com um número muito pequeno de obras.

É necessário ressaltar, ainda, que, de um total de quinze compositores, cinco deles não puderam ser considerados com total segurança os autores das obras repertoriadas. Além disso, somente seis dentre os quinze compositores citados viveram no Brasil: André da Silva Gomes (1752-1844), Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1819), Jerônimo de Souza Lobo Queirós (c.1798 - após 1826), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813). Após várias investigações envolvendo as fontes primárias consultadas, foi possível constatar que André da Silva Gomes é o único autor

(*) Inclui obras cuja autoria é duvidosa.

que viveu no Brasil e lá foi, seguramente, autor de composições em *estilo antigo*. Considerando-se o fato de que Silva Gomes nasceu Lisboa e aqui estudou até 1774, ainda não existem evidências concretas de que as obras estudadas foram compostas por autores que nasceram e estudaram em São Paulo ou Minas Gerais.

Foram consultados manuscritos musicais em cinco acervos paulistas, cinco acervos mineiros e em dois acervos portugueses, mas somente foram repertoriadas, em Portugal, obras também encontradas nos acervos de São Paulo e Minas Gerais. A relação dos acervos consultados é a seguinte, considerando-se que, embora a Coleção de Manuscritos Musicais do Laboratório de Musicologia da ECA/USP esteja na Universidade de São Paulo, foi constituída por três arquivos recolhidos nas cidades mineiras de Aiuruóca, Brasópolis e Campanha:[7]

São Paulo (Brasil)

- ACMSP - Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
- CCLAC/MCG - Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas
- ECA/USP-LM - Coleção de Manuscritos Musicais do Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- MHPPIL - Museu Histórico e Pedagógico D. Pedro II e Imperatriz Leopoldina (Pindamonhangaba)
- 9ª SR/SP-IPHAN - 9ª Superintendência Regional / São Paulo do IPHAN

Minas Gerais (Brasil)

- AAC - Arquivo Aniceto da Cruz, pertencente a Terezinha Aniceto (Piranga)
- MIOP/CP-CCL - Coleção Curt Lange do Arquivo Casa do Pilar, do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)
- MMM - Museu da Música de Mariana
- OLS - Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei)
- SMEI - Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira)

Portugal

- BGUC - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
- APDVV - Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa

(**) Autoria duvidosa.

[7] Cf.: Projeto Minas ECA-USP, em: <http://bach.cmu.eca.usp.br/lam/minas/home.html>.

Somente manuscritos do ACMSP e do MMM foram consultados de forma sistemática, enquanto, dos demais, foram selecionadas obras ou coletâneas de interesse particular para esta pesquisa.[8]

A primeira constatação foi de que grande parte das obras em *estilo antigo* não aparecem isoladas, mas associadas a obras em *estilo moderno* no mesmo documento. A maior dificuldade, neste caso, foi definir um conceito de *obra* ou *composição* que permitisse a comparação dos espécimes em *estilo antigo* e *estilo moderno*. Após o exame de suas características, foi definido um conceito de *obra* específico para este estudo, que recebeu a denominação *unidade musical permutável* (UMP): trata-se de uma composição cujos limites foram definidos pelos copistas (e não compositores) e que foi registrada em diversos documentos musicais como uma obra completa em si mesmo.

Durante a pesquisa, constatou-se a existência de conjuntos documentais com obras (UMPs) escritas somente em *estilo antigo*, mas também de conjuntos com obras em *estilo antigo* e obras em *estilo moderno*. Para os conjuntos documentais que continham obras classificáveis segundo as duas designações, foi notória a predominância das composições em *estilo antigo* (quadro 4), o que denota uma tendência de pequena associação dessas categorias estilísticas, em manuscritos copiados nos séculos XVIII e XIX.

Quadro 4. Número de conjuntos documentais e composições (no caso, *unidades musicais permutáveis*) repertoriadas em cada acervo.

Acervos	**Número de conjuntos**	**Número de composições (UMPs)**		
		Estilo antigo	***Estilo moderno***	**Total**
ACMSP	**100**	**61**	**18**	**79**
APDVV	**2**	**1**	**-**	**1**
BGUC	**2**	**2**	**-**	**2**
CCLAC/MCG	**1**	**3**	**-**	**3**
ECA/USP-LM	**15**	**9**	**7**	**16**
MHPPIL	**1**	**5**	**-**	**5**
MIOP/CP-CCL	**19**	**11**	**6**	**17**
MMM	**82**	**47**	**49**	**96**
9ª SR/SP-IPHAN	**17**	**14**	**2**	**16**
OLS	**20**	**21**	**12**	**33**
SMEI	**6**	**3**	**3**	**6**
TA-AAC	**1**	**21**	**-**	**21**

[8] Atenção especial foi dada ao Manuscrito de Piranga - TA-AAC [MSP] - e ao Grupo de Mogi das Cruzes - 9ª SR/SP-IPHAN [GMC] - por serem constituídos de cópias realizadas exclusivamente em notação proporcional e por terem sido copiados em período anterior à segunda metade do século XVIII.

Total:[9]	**266**	**145**	**80**	**225**

Como exemplo da existência das duas categorias estilísticas nos acervos consultados, pode-se citar quatro das antífonas anônimas *Pueri Hebræorum portantes* para a Distribuição dos Ramos de Domingo de Ramos, repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais: os exemplos 1 e 2 foram classificados enquanto representantes do *estilo antigo*, enquanto os exemplos 3 e 4 foram classificados como representantes do *estilo moderno*.

Exemplo 1. *Pueri Hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos de Domingo de Ramos) de TA-AAC [MSP (B)]. *Estilo antigo*.

Exemplo 2. *Pueri Hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos de Domingo de Ramos) de MMM BC SS-01 [M-2 (D)], MMM BL SS-01 [M-1 (C)] e OLS, sem cód. - (C). *Estilo antigo*.

[9] Refere-se ao total de obras diferentes em *estilo antigo* e *estilo moderno*.

Exemplo 3. *Pueri Hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos de Domingo de Ramos) de MMM BC SS-01 [M-1 (C) C-1/2]. *Estilo moderno*.

Exemplo 4. *Pueri Hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos de Domingo de Ramos) de ECA/USP-LM AY 234-239 (C), MMM MA SS-01 [V-1 (C)], MMM MA SS-01 [V-2/V-3 (B)] e MMM MA SS-03 [M-2 V-1/V-2 (C)]. *Estilo moderno*.

Andante vivo [ECA/USP]

vl I-II

bx

[MMM]

6

SA

TB

Pu- e- ri, pu- e- ri

vl I-II

bx

3. *Estilo antigo* e *estilo moderno* na história da música européia

Há quase dois séculos, o musicólogo alemão Heinrich Koch referia-se nos seguintes termos, no *Musikalishes Lexikon* (1802), a um grupo estilístico particular de música católica: “*Muitas igrejas católicas possuem valiosas coleções dessas peças, por compositores antigos e modernos, nas quais é mantida a reverência e a solenidade do estilo religioso, apartado do estilo dos teatros e dos salões.*”[10] Koch constatava, portanto, a existência de um *repertório* diverso daquele que empregava estilos originários na música teatral (operística) ou instrumental (ou seja, em *estilo moderno*) justificando a diferença não apenas por questões estéticas, mas, principalmente, pelo seu significado. Leonard G. Ratner (1980) compreendeu o estilo descrito por Heinrich Koch como *estilo antigo*, afirmando, por sua vez, que os acervos italianos possuem grande quantidade de obras dessa categoria, apesar de poucas delas terem sido publicadas até então:[11]

> “*Os italianos fizeram grande uso do* estilo antigo *na música religiosa, uma vez que esse estilo fez parte de sua tradição nacional. Muito pouco dessa música foi publicada, mas grande quantidade ainda existe em manuscritos de bibliotecas e igrejas italianas.* [...]”

Musicólogos europeus puderam definir, ainda no século XIX, algumas características do *estilo antigo* e do *estilo moderno*. O trabalho de G. B. Inama e Michele Less foi particularmente importante para este estudo, pois, tendo sido publicado em 1892, incorporou à definição desses estilos particularidades musicais encontradas também nos séculos XVIII e XIX:[12]

---

[10] “*Many Catholic churches possess very valuable collections of such pieces by old and new composers, in which the reverence and solemnity of the church style is retained, unmixed with the theater and chamber styles.*” Cf.: KOCH, Heinrich C. *Musikalishes Lexikon.*Frankfurt am Main, 1802. p.969. Apud: RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1980. Part III, chap.10 (Texture: vocal music), p.161.

[11] “*The Italians made great use of the* stile antico *in their church music, since this style was part of their national tradition.Very little of this music has been published, but vast quantities still exist in manuscript in Italian libraries and churches.* [...]” Cf.: RATNER, Leonard G. Idem, Part III, chap.10 (Texture: vocal music), p.161.

[12] “*Mentre nel corale si ha la pura melodia e nello stile di Palestrina la melodia rappresentata da ogni voce in modo però che tutte concorrano a formare un armonioso concerto, nello stile moderno l’*armonia *si presenta come* essenziale intento della composizione. [...]” Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa*: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile

> "*Enquanto no coral encontra-se a melodia pura e no estilo de Palestrina a melodia é apresentada em cada uma das vozes, de maneira que todas formam um conjunto harmonioso, no estilo moderno a harmonia se apresenta como essencial intento da composição.* [...]"

De acordo com Inama e Less, os motivos melódicos utilizados nas obras em *estilo antigo* mantiveram uma configuração próxima àquela encontrada no canto gregoriano, enquanto no *estilo moderno*, "[...] *começou-se a inventá-los arbitrariamente e, nessa invenção, deu-se mais atenção ao ingresso de novas harmonias que à clarificação do sentido do texto*".[13] Além disso, o *estilo moderno* privilegiou somente uma das melodias, tratando as demais somente como "contraponto harmônico", enquanto "*o efeito harmônico tornou-se, assim, o objetivo principal e a harmonia conquistou a prioridade na música.*"[14] Finalmente, os autores acrescentam:

> "[...] *O estilo moderno, portanto, diferencia-se essencialmente do antigo, seja pela intenção principal, que é a harmonia, seja pela estrutura interna, que é do gênero cromático, seja pelo ritmo, de tempos variados e medidos, seja pela melodia, não mais gregoriana, porém ideal.*"[15]

De maneira geral, historiadores da música reconhecem a contraposição entre o *estilo antigo* e o *estilo moderno* nos séculos XVII e XVIII, embora utilizem termos diferentes para designá-los. Alberto Basso, por exemplo, refere-se aos mesmos enquanto "*estilo concertante*" e "*estilo polifônico*" ou, como no trecho abaixo, pelas designações "*estilo napolitano*" e "*stylus antiquus*":[16]

> "*De modo geral, são dois os tipos de Missa que se usavam em tempos de Bach* [1685-1750] *e de Händel* [1685-1759]: *a chamada Missa ao estilo 'napolitano', constituída por uma seqüência de árias, duetos,*

---

insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip.G. B. Monauni, 1892. p.143-144.

[13] "[...] *si cominciò ad inventarlo arbitrariamente e nella invenzione si ebbe più riguardo all'andamento di sempre nuove armonie che al senso del testo da lumeggiare*". Cf.: Idem. Ibidem. p.143-144.

[14] "*l'effetto armonico diventò cosi lo scopo principale e l'armonia ottenne la priorità della musica.*"

[15] "[...] *Lo stile moderno pertanto differisce essenzialmente dall'antico, sia per lo scopo intento che è l'armonia, sia per la struttura interna che è di genere cromatico, sia per ritmo che è di tempo vario e misurato, sia per la melodia non più gregoriana ma ideale.*" Cf.: Idem. Ibidem. p.143-144.

[16] "*Dos son, generalizando, los tipos de misa que se usaban en tiempos de Bach y de Haendel*: *la llamada misa al estilo 'napolitano', constituida por una cadena de arias, duetos, intervenciones corales, etc., cada uno de los cuales se comprometía a revestir musicalmente uno o más versículos del texto, según el principio de la forma cerrada; y el* stylus antiquus, *en polifonía 'a la Palestrina' com acompañamiento obligado o* ad libitum *de órgano o de instrumentos.*" Cf.: BASSO, Alberto. Op.cit. p.110.

> *intervenções corais, etc., cada uma das quais se comprometia a revestir musicalmente um ou mais versículos do texto, de acordo com o princípio da forma cerrada; e o* stylus antiquus, *em polifonia ‘à Palestrina’, com acompanhamento obrigado ou* ad libitum *de órgão ou de instrumentos.*”

Basso define como “*estilo napolitano*” aquele que resultou na *Missa concertada*, ou seja, a Missa na qual atuavam partes vocais e instrumentais independentes, e cujas seções, pelo aumento de tamanho decorrente da repetição de palavras ou frases do texto latino, converteram-se em peças, em si, musicalmente completas. O segundo tipo, denominado “*stylus antiquus*”, foi definido por Basso de acordo com parâmetros estéticos, mas também litúrgicos:[17]

> “*O segundo tipo retoma a continuação da tradição palestriniana (genericamente: romana), fiel ao contraponto rigoroso, à polifonia ‘a cappella’, considerada como a manifestação mais autêntica da música litúrgica, e conservando desta todas as características de ordem estilística, não sendo as últimas o formalismo eclesiástico e a técnica motetística própria da ‘música figurada’.*”

Alberto Basso, em sua mais importante constatação sobre o assunto, informa que a escolha do *estilo antigo* e do *estilo moderno* (o autor denominou-os “*estilo concertado e estilo polifônico*”) não foi uma decisão dos compositores com base em questões meramente estéticas, mas também levou em consideração as normas litúrgicas do período. Um e outro estilo eram costumeiros no século XVIII e os compositores tiveram de praticá-los por exigência das instituições que os empregavam:[18]

> “*A escolha entre o estilo concertado e o estilo polifônico nem sempre foi de caráter exclusivista, ante uma das duas possibilidades* [...]: *em geral, os músicos atuaram em uma e outra frente, já que, se a técnica concertada era aquela típica do período, também a polifonia tradicional*

---

[17] “*El segundo tipo reanuda la continuación de la tradición palestriniana (genéricamente: romana), fiel al contrapunto riguroso, a la polifonía ‘a cappella’, considerada como la manifestación más auténtica de la música litúrgica, y conservando de ésta todas las características de orden estilístico, y no son las últimas el formalismo eclesiástico y la técnica motetística propia de la ‘música figurada’.*” Cf.: Idem. Ibidem. p.110.

[18] “*La elección entre estilo concertante y estilo polifónico no siempre fue de carácter exclusivista al encontrar-se ante una de las dos posibilidades* [...]: *en general, los músicos actuaron en uno y outro frente, ya que si la técnica concertante era la típica de entonces, también la polifonía tradicional conocia un éxito renovado y se imponía como un producto de moda. La lista de autores de misas de aquella época correría el riesgo de ser larguíssima; pocos podían librar-se de las leyes de producción de la música sacra, desde el momento en que era preciso formar parte de una capilla para dar un carácter profesional a los músicos, para proporcionarles la base de su sustento cotidiano.*” Cf.: Idem. Ibidem. p.110-120.

> *conhecia um êxito renovado e impunha-se como um produto da moda. A lista de autores de Missas daquela época* [século XVIII] *correria o risco de ser larguíssima; poucos poderiam livrar-se das leis de produção da música sacra, uma vez que era preciso tomar parte de uma capela para dar um caráter profissional aos músicos, para proporcionar-lhes a base de seu sustento quotidiano.*"

Um dos mais importantes trabalhos sobre o *estilo antigo*, embora sintético, foi o de Karl Gustav Fellerer, no *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* (1976).[19] Esse autor estudou o *estilo antigo* europeu, sobretudo italiano dos séculos XVII e XVIII, acreditando ser esta não uma prática de interesse historicisante, preocupada em reviver a música do passado, mas um procedimento típico e necessário do mundo contemporâneo: "*O* estilo antigo *não era, para o século XVIII, uma arte do passado revivida, mas uma forma de música sacra contemporânea que queria, de uma certa maneira, proporcionar uma expressão atual de respeito às prescrições litúrgicas, estando deliberadamente ao lado do* estilo moderno."[20] Libertando-se da prática musical quinhentista, porém mantendo vivos os ideais tridentinos, o *estilo antigo* foi se tornando quase obrigatório para o compositor de música sacra católica dos séculos XVII e XVIII e não apenas capricho de alguns deles:[21]

> "*O* estilo antigo *libertou-se vagarosamente, no século XVII, da tradição da velha polifonia clássica, enquanto o estilo monódico* [ou seja, o cantochão] *e o estilo concertado estavam em evidência como estilos de expressão sacra dessa época. Tem-se, por um lado, um desenvolvimento da nova harmonia e da declamação como fecundo prosseguimento da velha polifonia e, por outro (em uma intencional*

[19] FELLERER, Karl Gustav.*Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. v.2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap."Der stile antico", p.88-91.

[20] "[...] *Für das 18. Jahrhundert war der* stile antico *nicht eine wiederbelebte Kunst der Vergangenheit, sondern eine zeitgenössiche Kirchenmusikgestaltung, die in besonderem Maße den kirchlich-liturgischen Ausdruck zur Darstellung bringen will und ihrer liturgischen Ausdruckshaltung bewußt neben dem* stile moderno *steht.*" Cf.: Idem. Ibidem. v.2, p.90.

[21] "*Der* stile antico *hat sich im 17. Jahrhundert langsam von der Tradition der altklassichen Polyphonie gelöst, als der monodische und der konzertante Stil als zeitbedingter kirchlicher Ausdrucksstil hervorgetreten waren.Einerseits in einer von neuen Harmonie- und Deklamationsentwicklungen der Zeit befrüchteten Fortführung der alten Polyphonie, andererseits in einem bewußten Gegensatz zum* stile moderno *ist der* stile antico *zu einem kirchlichen Stil in der Annahme einer Fortführung der Tradition geworden.Die alte Polyphonie als lebendiges Erbe ist im 17. Jarhundert weitergehend verschwunden und wurde erst mit historisierenden Strömungen im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen.Der* stile antico *entfernte sich stilistich immer mehr von seinem Ausgang im 17./18. Jahrhundert. Im Gegensatz zum* stile moderno *aber hat er in Gestalt und Ausdruck seine besondere Stellung bewahrt. Dazu kommt, daß er als Schulstil in der Musiktheorie und Musikerziehung im Mittelpunkt stand und die technischen Voraussetzungen für jeden schaffenden Musiker des 17./18. Jahrhunderts schuf.*" Cf.: Idem. Ibidem. v.2, p.88.

> *oposição ao* estilo moderno*) o* estilo antigo*, que tornou-se um estilo sacro como uma suposta continuação da tradição. A velha polifonia, como viva herança, desapareceu completamente no século XVII e só foi novamente retomada com a tendência historicisante do século XIX. O* estilo antigo *distanciou-se estilisticamente cada vez mais de seu ponto de partida dos séc. XVII e XVIII. Mas, em oposição ao* estilo moderno, *manteve sua posição especial na forma e expressão. Além disso, ele era o principal estilo didático na teoria musical e no ensino da música e pré-requisito técnico para a todo músico criador dos sécs. XVII e XVIII.*"

Manfred F. Bukofzer, por outro lado, apresenta uma concepção menos funcional sobre esse fenômeno. Esse autor frisa que o *estilo antigo* foi uma criação do século XVII ou, em suas palavras, "do barroco", informando que existiu, a partir desse período, um ideal de música *a cappella* (ou seja, sem a utilização de instrumentos musicais). Bukofzer, entretanto, não observa que tal prática resultou mais do respeito às prescrições litúrgicas que de uma deliberação estética dos compositores. A música *a cappella* foi particularmente cultivada na Capela Sistina, pela necessidade de se apresentar um exemplo sólido do cumprimento de tais determinações (por isso, Bukofzer qualificou-a como "*excepcional*") e não apenas pelo resultado do gosto particular do Papa ou da comunidade eclesiástica lá atuante:[22]

> "[...] *O ideal da música* a cappella, *que encontrou sua expressão mais sublime no* estilo antigo, *foi uma criação do barroco. Além disso, o termo* a cappella *também foi cunhado no período barroco. O exemplo da Capela Sistina, tão freqüentemente citado por historiadores como um caso típico é, na verdade, excepcional. A utilização do efeito* a cappella *representou somente um dos extremos da linguagem consciente barroca, complementado pelo outro extremo: a linguagem puramente instrumental.*
>
> *Uma vez que o* estilo antigo *e o estilo* a cappella *eram praticamente idênticos no barroco, é facilmente compreensível por que o modelo do* estilo antigo - *o estilo de Palestrina - também foi visto na ótica do ideal de música* a cappella*. É um engano irônico imaginar que o*

[22] "[...] *The a-capella ideal, which finds its most dignified expression in the* stile antico, *was a creation of the baroque. Moreover, the term a-cappella itself was coined in the baroque period. The example of the Sistine Chapel, so often quoted by historians as a typical case, is actually exceptional. The utilization of the pure a-capella effect represented only one extreme of the idiom-conscious baroque, complemented by the other extreme: the strictly instrumental idiom. "Since* stile antico *and a-cappella style were practically identical in the baroque, it is easily understandable why the model of* stile antico, *the Palestrina style, was also seen in the light of the a-cappella idel. It is an ironic misunderstanding that the sensuous effect of the a-cappella style for which the renaissance showed little interest, has contributed to the mythical glorification of renaissance music. The modern controversy about the a-cappella ideal owes part of its confusion to the power ful survival of baroque ideas and prejudices.*" Cf.: BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era*: from Monteverddi to Bach. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1947. p.14.

> *efeito sensual do estilo* a cappella, *para o qual o Renascimento mostrou pouco interesse, tenha contribuído para glorificação mítica da música do próprio Renascimento. A moderna controvérsia sobre o ideal da música* a cappella *deve parte de sua confusão ao poder da sobrevivência de idéias e mesmo de preconceitos barrocos.*”

Paralelamente, a abordagem de Karl Gustav Fellerer levou em consideração o significado cerimonial do *estilo antigo*, além de sua configuração sonora. Em uma interessante observação, o autor comparou a evolução do canto gregoriano em direção ao cantochão pós-medieval, com a evolução do estilo palestriniano em direção ao *estilo antigo*. Fellerer considera a tentativa de muitos compositores, em pleno século XVIII, de manter os ideais da polifonia renascentista, mas observa: “*Apesar dos esforços para a imitação ou para a continuidade da velha polifonia clássica, a música em* estilo antigo *manifestou uma posição de destaque no desenvolvimento da música sacra católica.*”[23] O autor apresentou uma análise bastante rica e sintética do *estilo antigo*, afastando-se da mera referência aos contornos melódicos, para estudar particularidades harmônicas e a interrelação entre texto e música:[24]

> “*A característica do* estilo antigo, *em oposição à velha polifonia clássica, está nos acentos rítmico-harmônicos, que se tornam claros tanto na configuração dos temas como das frases. A tendência para a homofonia acentua a harmonia, que liga a frase à voz condutora. O aperfeiçoamento sonoro das melodias em terças e sextas libertam a frase da rígida imitação, porém o cromatismo amplia a harmonia e sua tensão interna. O estilo se atem, principalmente, às instruções canônicas da velha polifonia, mas suas melodias realçam os acentos harmônicos do compasso, assim como os de certas seqüenciações. As declamações predominantemente silábicas e a temática nos acentos dos compassos*

[23] “*Der trotz des Strebens nach einer Nachahmung bzw. Weiterführung der altklassischen Polyphonie gewonnene satz hat als* stile antico *eine besondere Stellung in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik gefunden.*[...]” Cf.: FELLERER, Karl Gustav.Op.cit. v.2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap.“Der stile antico”, p.88.

[24] “*Die Besonderheit des* stile antico *im Gegensatz zur altklassischen Polyphonie liegt in den rhythmisch-harmonischen Schwerpunkten, die in den klar umrissenen Themen ebenso wie im Satz deutlich werden.Der Zug zur Homophonie betont die Harmonik, die den Satz an die Führungsstimme bindet. Die klangliche Ausgestaltung von Melodien in Terzen und Sexten löst den Satz von der strengen Imitation, die Chromatik aber erweitert die Harmonie und ihre innere Spannung. Am stärksten halten sich noch kanonische Bildungen an die alte Polyphonie, ihre Melodien aber betonen die harmonischen Taktschwerpunkte ebenso wie bestimmte Sequenzierungen.Die in Taktschwerpunkten geordnete vorwiegend syllabische Deklamation und Thematik läßt das freie Gewebe mensuraler Stimmführungen sich verlieren und kommt entweder zu steifen Bewegungen oder homophonen Stimmzusammenfassungen.Imitationen werden vielfach auf Satzanfänge beschränkt.* Cantus firmus-*Arbeiten sind oft äußerliche schulmäßige strukturen.In der Verbindung mit monodischen Deklamations- und Melodiegestaltungen bildet sich der* stile misto, *der verschiedene Stilprinzipien miteinander bindet.*” Cf.: Idem. Ibidem. p.88.

> *fazem desaparecer a textura livre da condução mensural das vozes, obtendo-se movimentos rígidos ou a concentração de vozes homófonas. As imitações motívicas são limitadas, muitas vezes, ao início da composição. Obras com* cantus firmus*, com freqüência, são formalmente estruturas acadêmicas. Da ligação da forma de declamações monódicas com a interpretação da melodia forma-se o* estilo misto*, que une os diferentes princípios de estilos.*”

Com base em tal citação, é possível resumir as principais características do *estilo antigo* apresentadas por Fellerer, as quais também foram reconhecidas nas composições repertoriadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais:

1. Utilização das regras do contraponto renascentista
2. Declamações predominantemente silábicas
3. Acentos rítmico-harmônicos derivados da acentuação do texto latino
4. Tendência para a homofonia
5. Movimentos rígidos da homofonia
6. Uso de seqüenciações motívicas
7. Superposição de melodias em terças e sextas
8. Imitações motívicas limitadas, muitas vezes, ao início da composição
9. Utilização escolástica (*schulmäßige*) do *cantus firmus*

4. O *estilo antigo* ibérico

Na Espanha e em Portugal observa-se uma situação particular em relação ao *estilo antigo*. Nestas regiões, o *estilo moderno* começou a se manifestar na música litúrgica somente na transição do século XVII para o século XVIII, fazendo com que, na maior parte do século XVII, quase somente o *estilo antigo* fosse utilizado nas cerimônias aceitas pelo rito tridentino, enquanto o *estilo moderno* foi confinado aos gêneros não litúrgicos, especialmente os vilancicos.

A explicação desse fenômeno remonta a questões históricas que envolveram os dois países da Península Ibérica. Com a expulsão dos mouros e a descoberta da América, no século XV, Espanha e principalmente Portugal adotaram Roma como centro de sua vida diplomática, submetendo seu poder temporal à Igreja para, assim, justificar e fortalecer suas ações. Joaquim Veríssimo Serrão informa que, para estas nações, era conveniente um contato estreito com Roma, pois tal cidade representava o maior centro europeu daquele período, permitindo uma rápida comunicação com o mundo afro-oriental.[25]

---

[25] SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1978. v.3, p.50-51.

A questão principal, entretanto, está ligada à colonização da América. A necessidade de uma unidade religiosa nas populações que iam se instalando nos imensos territórios colonizados, aliada ao perigo de expansão do protestantismo nos domínios ultramarinos, fez com que Espanha e Portugal passassem a defender os princípios religiosos romanos, a fim de garantir meios para o efetivo controle das regiões americanas. De Acordo com Joaquim Veríssimo Serrão:

> “[...] *A defesa da religião tradicional não tinha apenas para D. João III um significado europeu, sendo encarada para o conjunto do império. Tal facto explica que o nosso monarca e Carlos V tenham concertado a sua estratégia diplomática no sentido de fazer do Concílio de Trento uma tribuna do pensamento religioso e cultural ibérico.*”

Sintomática foi a atitude de D. João III, que, antes mesmo de começarem as reuniões do Concílio de Trento, declarava, em 23 de junho de 1545: “[...] *por que assim como na execução do que o Sagrado Concílio determinar, hei eu de trabalhar por favorecer e ajudar com todas as minhas forças e de meus reinos*”.[26] De acordo com Andrew Wannamaker Keitt, um entusiasmo religioso acometeu toda a Península Ibérica, de fins do século XVI a meados do século XVII, gerando mesmo alguns conflitos entre seus defensores e o clero local.[27]

A utilização do *estilo antigo*, na Espanha e em Portugal, no século XVII, foi uma manifestação em música dessa estratégica submissão aos ideais romanos e ao Concílio de Trento. Como o *estilo moderno* nessa fase ficou condicionado, entre espanhóis e portugueses, a gêneros religiosos não litúrgicos, a produção musical litúrgica ibérica do século XVII tem recebido designações estilísticas específicas, como *maneirista*, *estilo nacional* e outros, utilizando-se algumas vezes, mesmo que de forma imprópria, a expressão *estilo palestriniano*.

O crítico e teórico musical valenciano Antônio Eximeno (1729-1808) apresentou um importante testemunho da existência de distintos significados em estilos musicais católicos, no *Regole della musica colla storia del suo progreso, decadenza e rinnovazione* (Roma, 1774), pela tradução espanhola *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (Madrid, 1796),

---

[26] BRANDÃO, Mário (org). *Documentos de D. João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1938. v 2, p.257-258.

[27] KEITT, Andrew Wannamaker. ‘Inventing The Sacred’: Religious Enthusiasm and Imposture in Mid-Seventeenth-Century Madrid. Tese (PHD). University of California, Berkeley, 1998. 306 p.

diferenciando a música propriamente litúrgica, daquela destinada a “*acrescentar a magnificência e pompa das grandes solenidades*”. Segundo o autor, o *estilo antigo*, nesse período, encontrou maior aplicação na primeira categoria:[28]

> “[...] *É necessário distinguir dois gêneros de música para uso da Igreja: o primeiro é o canto da liturgia, dirigido precisamente a fomentar a devoção do povo, e o outro é a música que a Igreja permite para acrescentar a magnificência e pompa das grandes solenidades, cuja música não é tanto um estímulo à devoção, quanto um sagrado entretenimento do povo. O canto ordinário da liturgia deve ser simples, não somente porque deve-se muitas vezes cantar pelo povo, mas também para conformar-se com a simplicidade dos sentimentos de religião, porque se fosse mais composto e artificioso, causaria mais distração que devoção. A uniformidade do ritmo de uma música simples aviva o movimento igual do sangue e a aprazível tranqüilidade do espírito e, atribuindo esse prazer interior ao objeto que a mente nos representa digno de culto, resulta a agradável devoção.* [...]”

Eximeno, em sua visão funcional e não somente estética, aborda a conveniência, para a Igreja, da coexistência de dois estilos, que denominou “*simples*” e “*artificioso*”. A informação de Eximeno também auxilia a compreender o descompasso verificado entre as determinações eclesiásticas referentes à prática musical religiosa e os “abusos” observados na Europa e América nos séculos XVIII e XIX:[29]

> “[...] *A Igreja, à imitação disso* [os salmos estrepitosos do Templo de Jerusalém, nos tempos de Davi e Salomão], *conservando por um lado o canto simples da liturgia, apto a fomentar os sentimentos de religião, por outro permite nas grandes solenidades a música de estrépito, como*

---

[28] “[...] *Es necesario distinguir dos géneros de música para el uso de la iglesia: el uno es el canto de la liturgia, que se dirige precisamente a fomentar la devoción del pueblo; y el otro es la música que la iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devoción, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo. El canto ordinario de la liturgia debe ser sencillo, no sólo porque se debe las más veces cantar por el pueblo, sino también por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religión, y porque si fuese más compuesto y artificioso causaria más bien distracción que devoción.La uniformidad del ritmo de una música sencilla aviva el movimiento igual de la sangre y la apacible tranquilidad del espíritu, y atribuyendo este placer interior al objeto que la mente nos representa digno de culto, resulta la agradable devoción.*[...]” Cf.: EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música*: edición preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978 (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispanicos). p.272 (Canto de la liturgia)

[29] “[...] *A imitación de esto la iglesia, conservando por una parte el canto sencillo de la liturgia apto para fomentar los sentimientos de religión, por otra permite en las grandes solemnidades la música de estrépito como un aliciente del pueblo, la cual con la demás pompa del culto imprime en aquél una idea grande de la religión.*[...]”Cf.: EXIMENO, Antonio. Op.cit., p.274 (Música compuesta o artificiosa de la Iglesia).

> *aliciadora do povo, a qual, com a demais pompa do culto, imprime naquela uma idéia grande da religião.* [...]”

De acordo com Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, a assimilação tardia do *estilo moderno* foi o resultado da falta de condições sociais e políticas,[30] mas é preciso considerar que esse efeito está associado à maciça aceitação, pelos soberanos portugueses, dos objetivos da Contra-Reforma e das determinações do Concílio de Trento. Além disso José Maria Pedrosa Cardoso observa:[31] “*A influência onipresente da Inquisição e a aceitação incondicional do espírito da Contra-Reforma são realidades que explicam um distanciamento voluntário de tudo quanto constituísse perigo para a ortodoxia e uma desconfiança ante qualquer inovação de origem não ibérica.*”

Brito e Cymbron acrescentam que o conservadorismo estabelecido nos centros religiosos portugueses, a partir da segunda metade do século XVI, inibiu de tal forma o surgimento de inovações alheias ao estilo polifônico romano, que as proibições tridentinas sequer chegaram a motivar alterações significativas na música religiosa dessa fase. Portugal estaria, portanto, em sintonia com as tendências litúrgico-musicais romanas antes mesmo do impacto das normas tridentinas em outras regiões católicas:[32]

> “*Portugal foi o único país católico em que as decisões do* Concílio de Trento *foram integralmente aplicadas. Pelo que diz respeito à música religiosa, essas decisões não vieram afectar grandemente os nossos compositores, os quais não se tinham nunca sentido especialmente atraídos pelos excessos contrapontísticos e a utilização de temas profanos característica da polifonia franco-flamenga e criticada pelos padres conciliares. Pelo contrário, a nova atmosfera de fervor religioso irá favorecer a actividade criativa dos mestres de capela das sés catedrais e dos conventos, onde, na ausência de uma corte e com o correlativo apagamento da Capela Real, se concentra grande parte da nossa vida musical neste período.*”

---

[30] “*De facto, nem a Espanha, nem ainda menos Portugal, receberam um influxo significativo da revolução musical que teve lugar em Itália ao longo do século XVII. No nosso caso, não existiriam as condições sociais nem as condições políticas que iriam estar inicialmente na base da difusão européia de novos géneros de origem italiana como a* ópera *ou a* cantata, *para já não falar do desenvolvimento da música instrumental profana, em especial da música de dança.*” Cf.: BRITO, Manuel Carlos de e CYMBRON, Luísa. Lisboa. Op.cit. Cap.4 (O Século XVII), p.97.

[31] CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. v.1, p.292.

[32] BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. Lisboa. Op.cit. Cap.4 (O Século XVII), p.83-84.

Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro denominam *maneirismo musical português* à polifonia vocal portuguesa com o uso restrito de instrumentos musicais, durante o século XVII. Em um sentido amplo, trata-se de uma manifestação portuguesa do *estilo antigo*, uma vez que está contraposta ao *estilo moderno* por negação. Os autores acrescentam que a música portuguesa *maneirista* utiliza uma polifonia predominantemente concebida para quatro a seis vozes:[33]

> “*O Maneirismo perdura na Música portuguesa muito para lá de as suas últimas manifestações em Itália terem dado definitivamente lugar ao Barroco, ao longo das décadas de 1630 e 1640. Se considerarmos em termos genéricos a nossa produção musical da segunda metade do século XVII verificamos, com efeito, que os géneros em que ela assenta são ainda, fundamentalmente, os que herdou do século anterior - a Missa, o Motete e o Vilancico no plano da Música sacra, o Tento e a Fantasia na Música instrumental - e que nos faltam por completo alguns dos géneros fundamentais do Barroco italiano seiscentista como a Ópera, a Cantata e a Oratória no plano vocal ou a Sonata e o Concerto no plano instrumental. Encontramos, por outro lado, uma persistência evidente da polifonia imitativa, na maioria dos casos concebida para uma textura de quatro a seis vozes.* [...]”

De acordo com Nery e Castro, os compositores que se dedicaram à música religiosa, na primeira metade do século XVIII, já escreviam obras tanto em *estilo antigo* quanto em *estilo moderno*, citando como exemplos o Frei Antão de Santo Elias (que recebeu o hábito no Convento Carmelita da Bahia, em 1696)[34] e o Frei João de São Félix:[35]

---

[33] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. Op.cit. p.76.

[34] O Frei Antão de Santo Elias, segundo Joaquim de Vasconcellos, “[...] *Passou grande parte da sua mocidade no Brasil, professando no convento carmelitano da Bahia a 8 de abril de 1697, onde tinha entrado um ano antes.* [...]”. Cf.: VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v.1, p.94. Existem outras informações sobre Antão de Santo Elias em: 1) MAZZA, José. Dicionário biographico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.75, p.250, jul. 1944; 2) VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v.2, p.272; 3) STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Nacional, n.4, p.23, 1968; 4) NERY, Ruy Vieira. *Para a história do barroco musical português (o códice 8942 da B.N.L.)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.61.

[35] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991 (Sínteses da Cultura Portuguesa). Cap 3 (O Período Barroco), item “O barroco autóctone do século XVII”, sub-item “O fim de uma tradição”, p.81-82.

> *“Noutros casos, um mesmo compositor escreveu paralelamente em ambos os estilos, o antigo e o moderno, um pouco como no século anterior Monteverdi cultivara até o fim da vida, concomitantemente, a* prima *e a* seconda prattica*. Fr. Antão de Santo Elias (†1748), por exemplo, deixou um livro de Hinos ‘a quatro vozes de Estante’, mas foi também autor de diversas séries de Responsórios ‘a dous coros com rebecas, rebecões, e flautas’. E Fr. João de São Félix, que professou em 1697 no Convento da Trindade de Lisboa, foi autor de Lamentações e Lições ‘em canto de órgão’ mas é referido por um biógrafo como tendo também composto algumas cantatas ‘pelo estilo moderno com instromentos em grande cadencia’.*”

Nery e Castro observam, ainda, que foi somente no reinado de D. João V (1706-1750) que Portugal iniciou, efetivamente, a assimilação dos *estilos modernos* italianos.[36] D. João V, na fase em que o ouro do Brasil lhe chegava em abundância, tratou de incentivar a assimilação do *estilo moderno* italiano, enviando músicos portugueses para estudar na Itália e convidando músicos italianos para trabalhar em Portugal.

A história da música portuguesa permite compreender a razão de o *estilo moderno* ter chegado ao Brasil também em época muito tardia, não se conhecendo informações históricas que atestem, com segurança, a recepção dessa modalidade, na música litúrgica brasileira, em período anterior à década de 1730. O *estilo moderno* somente alcançou difusão mais ampla, no Brasil, a partir da década de 1760 (sem que o *estilo antigo* tenha sido totalmente abandonado até inícios do século XX), representando, a primeira metade do século XVIII, um período de transição.

Quando Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro se propõem a estudar a produção portuguesa de fins do século XVII e inícios do século XVIII, encontram uma dificuldade de caráter metodológico que, em suma, é a mesma que temos de enfrentar ao investigar a prática musical brasileira na primeira metade do século XVIII: por um lado, a música portuguesa dessa fase não se orientou por um único ideal, manifestando, ao mesmo tempo, a coexistência dos dois estilos, *antigo* e *moderno*; por outro, o impacto da proliferação de novos estilos em Portugal, nesse período, fez surgir estilos “híbridos”, de classificação mais complexa e, conforme os autores citados, de significado ainda não totalmente compreendido:[37]

---

[36] BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. Op.cit. Cap.4 (O Século XVII), p.98.

> “*O período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é um dos que foi até hoje menos estudado na nossa História da Música, correspondendo em termos estilísticos a uma espécie de terra de ninguém entre o prolongamento das manifestações de um Barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII. Na medida em que esta penetração se verificou sobretudo através da Capela Real, como veremos, ela apanhou de surpresa a maioria dos músicos portugueses formados e activos nas restantes instituições, mesmo naquelas que tradicionalmente se tinham destacado como grandes centros de actividade musical, como as Sés de Lisboa e Évora, por exemplo. Surge-nos assim neste período, quer no quadro geral da produção musical portuguesa quer até no seio da obra de cada compositor, uma identificação estilística de fundo em que coexistem as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares tradicionais à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação.*”

A produção musical litúrgica em Portugal, no século XVII, foi, portanto, quase totalmente limitada ao *estilo antigo*, enquanto o *estilo moderno* (surgido na Itália no início daquele século) começou a ser utilizado em gêneros não litúrgicos, especialmente os vilancicos. O mesmo fenômeno parece ter ocorrido na América Portuguesa, onde o *estilo moderno* começou a ser utilizado na música litúrgica somente na primeira metade do século XVIII, de acordo com a documentação disponível: os mais antigos manuscritos musicais até agora encontrados no Brasil - o Grupo de Mogi das Cruzes,[38] o Manuscrito de Piranga[39] e uma cópia das quatro Paixões de Francisco Luís (?-1693)[40] - foram copiados nesse período (os dois últimos provavelmente em Portugal), quando ainda não era comum a prática do *estilo moderno* nas cerimônias litúrgicas na América Portuguesa.

---

[37] Idem. Ibidem. Cap 3 (O Período Barroco), item “O barroco autóctone do século XVII”, sub-item “O fim de uma tradição”, p.80-81.

[38] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC]. Constitui-se de vinte e nove folhas (divididas em dezessete conjuntos de partes), contendo dezesseis composições (UMPs) diferentes, com indicações de cópia (e não de composição) somente do texto, realizadas por três copistas do texto nominalmente citados, além de sete outros copistas do texto e dezesseis copistas musicais não identificados.

[39] TA-AAC [MSP]. Trata-se de um manuscrito sem indicação de autoria, local e data, contendo vinte e cinco composições (UMPs), provavelmente todas portuguesas, para a Quaresma e Semana Santa.

[40] MMM - cofre, n.8582-8585, E 75/P2 - “*PASSIO / DOMINI NOSTRI; / JESU / CHRISTI, / IN NUMERIS DIGESTA, / ALTERNISQUE VOCIBUS QUATUOR / Decantanda, / SEU POTIUS DEFLENDA: / OPUS / FRANCISCI LUDOVICI / Musices Præpositi in Cathedrali Sede / Ulyssiponensi.*” Sem indicação de copista, [Portugal, meados do século XVIII]: partes de A^1A^2TB, cantochão.

5. Características do *estilo antigo* em São Paulo e Minas Gerais

O conceito de *estilo antigo* adotado neste estudo e especificamente voltado à compreensão da prática musical paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX, inclui todas as modalidades do *estilo palestriniano*, do *stile antico* italiano e do *maneirismo* ibérico. Dessa maneira, foi possível diferenciar, nessas épocas e regiões, a música religiosa escrita de acordo com os modelos composicionais mais recentes, daquela escrita com base em modelos conservadores e, justamente por esse motivo, pôde-se reunir, sob a mesma designação, as composições aqui estudadas sob o conceito de *estilo antigo*.

De acordo com Karl Gustav Fellerer, "*o estilo* [antigo] *se atem, principalmente, às instruções canônicas da velha polifonia*".[41] Compositores brasileiros dos séculos XVIII e XIX produziram textos teóricos nos quais existem alusões a técnicas específicas do *estilo antigo*,[42] especialmente a *Escola de canto de órgão* (1759-1760) de Caetano de Melo Jesus[43] e a *Arte explicada de contraponto* (início do século XIX) de André da Silva Gomes.[44] Referências mais claras e objetivas a essas técnicas, entretanto, são encontradas em textos teóricos portugueses dos séculos XVII e XVIII, destacando-se, aqui, as regras composicionais apresentadas por Manuel Nunes da Silva na *Arte minima* (1685, reimpressa em 1704 e 1725). Em uma seção do livro intitulada "Compendio da arte de contraponto e compostura", o autor expõe da seguinte maneira as normas da composição polifônica:[45]

> "*Sempre o contraponto será o princípio sossegado, principiando em mínimas, e melhor depois de pausa; e não se principiará muito alto, nem muito baixo, porém melhor é baixo que alto. Principiar-se-á nas perfeitas.*

---

[41] "*Am stärksten halten sich noch kanonische Bildungen an die alte Polyphonie*". Cf.: FELLERER, Karl Gustav.op.cit. v.2, p.88.

[42] Cf.: BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

[43] JESUS, Caetano de Melo. *Discurso apologético*: polémica mvsical do Padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. XVI, 167 p.

[44] GOMES, André da Silva. *Arte explicada de contraponto*: [transcrição] Régis Duprat, Edilson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi, Paulo Augusto Soares. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 192 p.

[45] SILVA, Manuel Nunes da. *ARTE MINIMA Que Com Semibreve Prolac,am tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. "Compendio da arte de contraponto, & compostura", Regra VIII, p.28-29.

> *As corridas serão direitas e largas, e não principiarão de salto, no dar do compasso; nem acabarão no levantar descendo, e quando acabar no levantar subindo o ponto que se seguir, será descendo.*
>
> *Quando se fizer corrida quebrada, será dentro de um mesmo compasso com solfa engraçada, sem saltos desabridos.*
>
> *Não se dará salto de sexta maior, nem de sétima maior ou menor, nem salto maior que de oitava.*
>
> *Os saltos de oitava se darão dando a primeira figura no dar, e a segunda no levantar* [do compasso], *e quando se der subindo, será para vir descendo com corrida, e quando se der descendo, será para subir com corrida, salvo se for para principiar passo. Quando o canto chão descer, suba o contraponto e quando o canto chão subir, desça o contraponto.*
>
> *Não se dará um compasso inteiro em uma só consonância. Não se farão pontos dando a figura, que o tem no dar, e o ponto no levantar* [do compasso]; *porém, dando a figura no levantar e o ponto no dar, são bons.*
>
> *Acabar-se-á nas perfeitas, e melhor em unissonus e suas compostas.*”

O texto de Nunes da Silva necessita ser decodificado, para permitir sua compreensão. Utilizando linguagem atual, é possível identificar quatorze regras diferentes, abaixo relacionadas. Para ilustrar cada uma delas, foram criados exemplos musicais baseados em composições em *estilo antigo* de acervos paulistas e mineiros (exemplo 5):

1. O início do contraponto deverá ser em valores largos, em consonâncias perfeitas, preferencialmente depois de pausa e com alturas médias ou graves
2. Escalas com valores reduzidos devem ter uma direção determinada, sem o uso de saltos no início do compasso
3. Escalas descendentes não devem terminar no tempo fraco do compasso
4. Quando uma escala ascendente terminar no tempo fraco, a próxima nota será descendente
5. Escalas que possuam duas direções devem ocorrer dentro de um mesmo compasso, de preferência por graus conjuntos e sem grandes saltos
6. Evitar saltos de sexta maior, sétima maior ou menor e saltos maiores que uma oitava
7. Nos saltos de oitava, a primeira nota deverá estar no tempo forte e a segunda no tempo fraco do compasso
8. O salto de oitava ascendente deverá ser compensado com nota ou escala descendente
9. O salto descendente deverá ser compensado com nota ou escala ascendente
10. Quando uma nota do *cantus firmus* subir, uma das vozes deverá descer e vice-versa
11. O compasso não deverá ser ocupado por um só acorde consonante
12. Uma nota, no tempo forte do compasso, não deverá ser pontuada, caso a prolongação determinada pelo ponto ocorrer no tempo fraco
13. Uma nota poderá ser pontuada no tempo fraco do compasso, caso a prolongação determinada pelo ponto ocorrer no tempo forte
14. A obra deverá terminar em consonâncias perfeitas, preferencialmente com a utilização de uníssono, oitava ou seus intervalos compostos

Exemplo 5. Exemplos baseados em composições em *estilo antigo* de acervos paulistas e mineiros, para ilustrar as regras apresentadas por Manuel Nunes da Silva.

Nem todas as recomendações de Nunes da Silva correspondem às soluções contrapontísticas observadas nos exemplos repertoriados. No já citado *Pueri Hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos) de MMM BC SS-01 [M-2 (D)], MMM BL SS-01 [M-1 (C)] e OLS, sem cód. (C), por exemplo, as normas n. 3, 11 e 12 foram transgredidas logo nos três primeiros compassos (exemplo 6). Essa constatação pode ter como causa o fato de que Nunes da Silva refere-se a um conjunto de particularidades composicionais utilizadas em Portugal no século XVII, que não foram totalmente transferidas para o Brasil nos períodos subsequentes, além de não considerar técnicas que começaram a ser utilizadas somente no século XVIII.

Exemplo 6. ANÔNIMO. *Pueri Hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos de Domingo de Ramos) de MMM BC SS-01 [M-2 (D)], MMM BL SS-01 [M-1 (C)] e OLS, sem cód. - (C), c. 1-10. Transgressão das normas n. 3, 11 e 12 de Manuel Nunes da Silva.

Apesar dessas transgressões, nas obras em *estilo antigo* repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais pode-se reconhecer a grande maioria das normas de composição indicadas por Manuel Nunes da Silva, além das características descritas por Karl Gustav Fellerer, em relação ao *estilo antigo* italiano do século XVII.[46] A quase totalidade das composições preservadas nos acervos paulistas e mineiros, entretanto, não utiliza todos os recursos técnicos observados nas composições italianas ou ibéricas em *estilo antigo*, parecendo ser o resultado de uma seleção de determinadas obras ou técnicas de composição.

É possível supor, portanto, que o repertório em *estilo antigo*, composto ou transferido para São Paulo e Minas Gerais, foi submetido a uma certa “filtragem” técnica, segundo a qual, somente foram mantidas em repertório as obras que poderiam ser totalmente compreendidas e executadas pelos conjuntos aos quais as cópias foram destinadas.[47]

Embora sejam reconhecíveis características comuns, observa-se a existência de vários subgrupos estilísticos nas composições em *estilo antigo* repertoriadas, o que pode ser explicado por dois fatores: 1) a circulação, em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, de música composta nesse período, mas também na Europa, durante os dois séculos anteriores; 2) a utilização de várias modalidades do *estilo antigo* na composição de música religiosa, em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

No Brasil coexistiram, portanto, várias modalidades de *estilo antigo* e de *estilo moderno*, constatação que inviabiliza a hipótese de que teriam sido praticados estilos únicos em determinados períodos históricos nessas regiões. Não é objetivo desta comunicação, entretanto, um levantamento exaustivo dos subgrupos estilísticos de cada categoria, mas sim o levantamento das características comuns do repertório em *estilo antigo*. Considerando-se as particularidades anteriormente citadas, os fatores mais importantes que distinguem o repertório paulista e mineiro em *estilo antigo* daquele em *estilo moderno*, encontram-se abaixo relacionadas:

---

[46] FELLERER, Karl Gustav.Op.cit. v.2, p.88.

[47] Pode ter sido essa a razão pela qual os manuscritos do *Dixit Dominus* (Salmo 108, para as Vésperas de domingo) de José Alves e o *In Exitu Israel* (Salmo 112, para as Vésperas de domingo) de Giovanni Biordi, copiados na década de 1770 por André da Silva Gomes, respectivamente em ACMSP P 153 C-Un e ACMSP P 216 C-1, não apresentam sinais de manuseio: o material teria sido levado de Lisboa para São

1. Predomínio da formação coral a quatro vozes, com alguns exemplos a três e outros a oito vozes.
2. Emprego opcional de um instrumento grave dobrando o baixo vocal (podem ocorrer instrumentos dobrando outras partes vocais em cópias do século XIX), mas total inexistência de partes instrumentais independentes das partes vocais .
3. Utilização do sistema modal.
4. Extensão (registro ou âmbito) reduzida das partes vocais (geralmente, de uma quinta a uma oitava), à exceção do baixo (vocal e/ou instrumental) que, muitas vezes, excede uma oitava.
5. Repousos por *cláusulas* ou *cadências*, ou associação de ambas.
6. Utilização de valores largos (a base está nas semibreves e mínimas; semínimas são menos freqüentes e colcheias muito raras).
7. Pouca variedade rítmica.
8. Estilo predominantemente silábico.
9. Sujeição do ritmo musical ao ritmo do texto latino.
10. Movimento melódico normalmente por graus conjuntos.
11. Superposição freqüente de melodias em terças ou sextas paralelas.
12. Raras passagens a solo, duo ou trio por movimentos paralelos.
13. Utilização de *cantus firmus* baseado em cantochão pré-existente, na música destinada a algumas unidades funcionais ou cerimoniais.
14. Utilização de quatro texturas musicais, não mutuamente exclusivas:
    a) *textura homofônica ou acordal*
    b) *textura de fabordão*
    c) *textura contrapontística*
    d) *imitação ou seqüenciação motívica*
15. Utilização de três sistemas de claves diferentes: *claves altas*, *claves baixas* e *claves modernas*.
16. Utilização da *notação mensural ou proporcional* e da *musica ficta* na primeira metade do século XVIII.
17. Utilização da *notação moderna* e da *notação moderna com arcaísmos* a partir da segunda metade do século XVIII.
18. Especificidade cerimonial restrita. As obras destinam-se a cerimônias do Advento e Quaresma (incluindo a Semana Santa), ao Ordinário da Missa sem especificação de tempo litúrgico, à Liturgia dos Defuntos, aos Ofícios de Sepultura, às Vésperas solenes e às Vésperas de Horas Canônicas.
19. Predomínio de cópias sem indicação de autoria.
20. Associação pouco freqüente a composições em *estilo moderno*, na mesma unidade cerimonial.

6. Especificidade cerimonial da música em *estilo antigo*

Um dos aspectos marcantes que envolvem a prática do *estilo antigo* no Brasil é a sua especificicade cerimonial, ou seja, a tendência a ser empregado somente em determinadas cerimônias católicas. As composições em *estilo antigo*, repertoriadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, não foram destinadas a quaisquer cerimônias do ano litúrgico, concentrando-se em algumas cerimônias do Advento, Quaresma e Semana Santa, no Ordinário da Missa sem especificação de tempo litúrgico, na Liturgia dos Defuntos, nos Ofícios de Sepultura, nas Vésperas solenes e

---

Paulo por Silva Gomes, que, não encontrando lugar para o mesmo na concepção musical paulistana do período, encerrou os papéis no arquivo da Catedral.

Vésperas de Horas Canônicas. As cerimônias ou textos para os quais existe música em *estilo antigo* nos acervos consultados estão abaixo descritas, indicando-se, entre parênteses o número de obras diferentes (UMPs) repertoriadas, dentre um total de cento e quarenta e cinco:

1. Ordinário da Missa dos domingos do Advento e Quaresma (**2**)
2. Bênção das Cinzas e Ordinário da Missa de Quarta-feira de Cinzas e dos domingos da Quaresma (**6**)
3. Cerimônias não litúrgicas da Quaresma (**6**)
4. Cerimônias tridentinas e não tridentinas da Semana Santa (**121**)
5. Ordinário da Missa, sem especificação de tempo litúrgico (**1**)
6. Liturgia dos Defuntos e Ofícios de Sepultura (**4**)
7. Hinos de Vésperas solenes (**6**)
8. Salmos de Vésperas de Horas Canônicas (**3**)

Embora escrita para todas essas ocasiões, a grande maioria das composições (UMPs) em *estilo antigo* repertoriadas (83,5%) foi destinada à Semana Santa,[48] o que indica a existência de um alto índice de especificidade cerimonial para a música em *estilo antigo* praticada em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Das composições restantes, 8,3% foram destinadas à Quaresma, até o Sábado anterior ao Domingo de Ramos, e 11,0% a outras ocasiões.[49]

As informações anteriormente apresentadas podem ser desdobradas na seguinte relação, com especificação da quantidade de obras destinadas a cada uma das unidades cerimoniais:

1. Advento

- Ordinário da Missa dos domingos (**2**)

2. Quaresma [até o Sábado anterior ao Domingo de Ramos]

- Bênção de Quarta-feira de Cinzas (**3**)
- Ordinário da Missa de Quarta-feira de Cinzas (**2**)
- Ordinário da Missa dos domingos (**3**)
- Cerimônias não litúrgicas:[50]
    - Via Sacra (**4**)
    - Procissão dos Passos (**2**)
    - Procissões dos Depósitos das Dores e dos Passos (**1**)

---

[48] Todas as composições em *estilo antigo* do Manuscrito de Piranga (vinte e cinco) e do Grupo de Mogi das Cruzes (quinze), por exemplo, foram destinadas à Semana Santa.

[49] A somatória dos três índices apresentados nesse parágrafo não eqüivale a 100%, pois várias composições repertoriadas foram destinadas a duas ou mais cerimônias religiosas.

[50] Os quatro *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma) em *estilo antigo* repertoriados foram simultaneamente computados enquanto obras destinadas à Via Sacra, Rasouras, Procissão do Encontro e Sermões da Quaresma.

- Rasouras (**4**)
   - Procissão do Encontro (**4**)
   - Sermões da Quaresma (**5**)

3. Semana Santa

- Ofício e Missa de Domingo de Ramos [inclui Bênção, Procissão, Ordinário e Próprio da Missa, mas não as Paixões, abaixo indicadas] (**21**)
- Paixões de Domingo de Ramos, Terça-feira, Quarta-feira e Sexta-feira Santa (**27**)
- Ofícios de Trevas (Matinas e Laudes) do Tríduo Pascal (**34**)
- Bênção dos Santos Óleos da Missa de Quinta-feira Santa (**1**)
- Procissão de transladação do Santíssimo Sacramento de Quinta-feira Santa (**1**)
- Missa dos Pré-Santificados (ou dos Catecúmenos) de Sexta-feira Santa (**2**)
- Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa (**5**)
- Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa (**1**)
- “Missa e Vésperas” do Sábado Santo [inclui Lições da Vigília Pascal, Bênção da Água Batismal, Missa e Vésperas da Vigília Pascal] (**5**)
- Bênção do Santíssimo Sacramento de Domingo da Ressurreição (**1**)
- Coroação de Nossa Senhora no Domingo da Ressurreição (**1**)
- Cerimônias não tridentinas[51]
   - Sermão do Mandato [Quinta-feira Santa] (**4**)
   - Procissão do Mandato [Quinta-feira Santa] (**4**)
   - Sermão da Paixão (ou das Sete Palavras) [Sexta-feira Santa] (**4**)
   - Sermão do Enterro [Sexta-feira Santa] (**5**)
   - Sermão da Soledade [Sexta-feira Santa] (**4**)
   - Procissão do Enterro [Sexta-feira Santa] (**20**)

4. Ordinário da Missa, sem especificação de tempo litúrgico (1)

5. Liturgia dos Defuntos e Ofícios de Sepultura

- Missa (**1**)
- Matinas (**2**)
- Encomendação Fúnebre, Responso dos Defuntos ou *Memento* (**1**)

6. Vésperas solenes

- Hinos (**6**)

7. Vésperas de Horas Canônicas

- Salmos (**3**)

Foi realizada um extensa pesquisa para se determinar as razões desse fenômeno, não havendo espaço, nesta comunicação, para a apresentação de todos resultados. Concluiu-se, entretanto, que o *estilo antigo* representou, em todo mundo católico, uma forma conservadora de respeito às prescrições tridentinas, em lugar do descumprimento radical das determinações eclesiásticas sob a forma de *estilo moderno*, com a utilização de inflexões operísticas, do virtuosismo vocal e instrumental, características repetidamente proibidas pela Igreja. Em outras palavras, o *estilo antigo* contrariava

menos a legislação litúrgica que o *estilo moderno*: foi inicialmente admitido nessas funções como um “mal menor”, mas, em seguida, fixou-se como um costume.

Após um exame sistemático, constatou-se que as principais prescrições litúrgicas tridentinas que esclarecem a função do *estilo antigo* na música litúrgica, até inícios do século XX, foram as seguintes:[52]

1. O “*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*”, emitido na seção XXII do Concílio de Trento (17 de setembro de 1562);
2. As rubricas dos livros litúrgicos tridentinos (1568-1904);
3. As instruções do *Cæremoniale episcoporum* (1600, 1752 e 1886);
4. A Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749), de Bento XIV;
5. Alguns Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos (1602-1909).

A concentração da música em *estilo antigo* nas cerimônias da Semana Santa ocorreu devido à aplicação das rubricas e da legislação tridentina referente a esse período litúrgico. O *Cæremoniale episcoporum* (Cerimonial dos Bispos), ordenado por Clemente VIII em 1600, por exemplo, proibia a utilização da polifonia nesse período, à exceção do *Gloria* de Quinta-feira Santa e de todas as unidades funcionais das cerimônias a partir do *Glória* do Sábado Santo,[53] enquanto as rubricas tridentinas vetavam o toque dos sinos entre os dois *Gloria* da Semana Santa.[54] Como resultado dessas proibições, surgiu o costume de censurar a utilização de instrumentos musicais

---

[51] Para todas estas cerimônias, à exceção da Procissão do Enterro, foram computados os quatro *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma) em *estilo antigo* repertoriados.

[52] Estas determinações estão transcritas em minha tese de doutorado e na comunicação “Prescripciones tridentinas para la utilizacion del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la musica religiosa catolica (1570-1903)”, apresentada no Primer Congreso Internacional de Musicología do Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Buenos Aires - Argentina, 19-22 de outubro de 2000). A maior parte dessas prescrições, entretanto, pode ser encontrada nas seguintes publicações: RODRIGUES, Pe. L[uís]. *Música sacra*: história - legislação. Porto: Ed. Lopes da Silva, 1943. 267 p.; ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. XX, 319 p.

[53] “*Cantores vero ab hac Dominica quinta Quadragesimæ usque ad Pascha, excepta feria Quinta in Cœna Domini, non utantur cantu figurato, sed Gregoriano*” (os cantores, desde o quinto domingo da Quaresma até à Páscoa, exceto na Quinta-feira da Ceia do Senhor, não empregarão o canto figurado, mas somente o canto gregoriano). Cf.: CÆREMONIALE / EPISCOPORUM / SANCTISSIMI DOMINI NOSTRI / BENEDICTI / PAPÆ XIV./ JUSSU EDITUM ET AUCTUM. / Cum indicibus necessariis. / EDITIO SECUNDA VENETA. / [grav.] / VENETIIS, / MDCCLXXIV./ Ex Typographia Balleoniana. Caput XX, § 4, p.215.

[54] “*Dicitur* Gloria in excelsis, *et tunc pulsantur campanæ, et deinceps non amplius usque ad Sabbatum Sanctum*” (Dir-se-á o *Gloria in excelsis* e então soarão os sinos, os quais não voltarão a ser tangidos até o Sábado Santo). Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V.Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu chorali aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiæ Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis. Landishuti: J. G. Wölfle / Libraria Universitatis Krüliana, 1856. p.185.

nesse tempo (incluindo o órgão), prática que gerou maior significado sacro para o *estilo antigo* que para o *estilo moderno*.

De fato, o repertório em *estilo antigo*, em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX (à exceção de uma única composição de G. P. Palestrina para o Ordinário da Missa sem especificação de tempo litúrgico), foi utilizado exatamente em cerimônias nas quais a legislação litúrgica proibia a utilização da polifonia (*canto figurado*), do órgão, dos instrumentos musicais e, no caso do Tríduo Pascal, o toque dos sinos. Foi possível constatar que, para essas ocasiões, a aplicação da legislação litúrgica gerou uma hierarquia de significados simbólicos dos estilos musicais, do mais adequado para o menos adequado ao caráter sacro das cerimônias católicas: a) *cantochão*; b) polifonia em *estilo antigo*; c) polifonia ou melodia acompanhada em *estilo moderno*. Embora as composições em *estilo antigo* empregassem a polifonia e, muitas vezes, o órgão ou outro instrumento grave para o acompanhamento, sua utilização em tais cerimônias assumia maior respeito às prescrições litúrgicas que a utilização do *estilo moderno*.

O *estilo antigo*, entretanto, teve sua função reduzida a partir da Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749) de Bento XIV, quando o *estilo moderno* foi oficialmente aceito pela Igreja, através da permissão para a utilização de determinados instrumentos musicais. Em decorrência do menor controle dos “abusos” litúrgicos, após a Revolução Francesa (1789), o *estilo moderno* invadiu quase todas as cerimônias na qual o *estilo antigo* havia sido empregado, fazendo com que, no século XIX, desaparecesse gradualmente da música católica o significado e a própria prática do *estilo antigo*.

O Brasil possui uma situação peculiar nesse panorama histórico. Os regimentos de catedrais e os contratos de irmandades e ordens terceiras com seus músicos não definiam o estilo da música desejado, legando essa tarefa aos mestres de capela ou aos mestres dos conjuntos contratados. Esses músicos, por outro lado, nem sempre tiveram acesso a todas as rubricas e determinações litúrgicas tridentinas, baseando-se - com ou sem a orientação de membros dessas instituições - principalmente no repertório musical recebido da Europa.

De acordo com as informações atualmente disponíveis, é possível deduzir que ambos os estilos, *antigo* e *moderno,* não foram desenvolvidos no Brasil, até inícios do século XX, a partir da ação direta do controle eclesiástico, mas foram quase

exclusivamente praticados pela recepção de repertório e técnicas composicionais européias que já haviam sido filtradas pela legislação litúrgica tridentina.

A compreensão de tais fenômenos propiciou uma das mais interessantes constatações neste estudo: por ainda possuírem função na música religiosa católica, foram utilizadas, em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, várias composições em *estilo antigo* de procedência européia (principalmente portuguesa), escritas em período anterior ao século XVIII. Entre os casos já conhecidos e aqueles aqui estudados, foram repertoriadas cópias de composições portuguesas e italianas anteriores ao século XVIII (ou da primeira metade desse século, no caso de uma composição de Giovanni Biordi), em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais. De todas essas obras, à exceção do *In Exitu Israel* de Giovanni Biordi, foram detectadas cópias idênticas ou semelhantes em alguns acervos portugueses:

1. ANÔNIMO (século XVII). *Kyrie, eleison* (Ordinário da Missa da Quaresma) de TA-AAC [MSP (Y)] e BGUC, cód. MM-47, f. 1v-4r.

2. ANÔNIMO (século XVII). *In Monte Oliveti* (Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa) de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C)] e BGUC MM-25, f. 1v-13r.

3. FRANCISCO LUÍS (?-1693). *Passio... secundum Matthæum* / *Marcum* / *Lucam* / *Joannem* (Textos das Paixões de Domingo de Ramos, Terça-feira, Quarta-feira e Sexta-feira Santa) de ACMSP P 071, MMM cofre, n. 8582-8585 (D), MMM MA SS-04 (B), MMM cofre, n. 8582-8585 (C), MMM cofre, n. 8582-8585 (B), ACMSP P 073, MMM cofre, n. 8582-8585 e MMM MA SS-04 (A).

4. [FRANCISCO MARTINS (c.1620-1680) ou ANTÔNIO CARREIRA (c.1530-1594?)]. *Jesum Nazarenum* (Primeira seção das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa) de TA-AAC [MSP (T)].

5. [FRANCISCO MARTINS (c.1620-1680)]. *Benedictus* (Cântico de Zacarias das Laudes do Tríduo Pascal) de ACMSP P 099 (A), MMM OP SS-02 [M-2 V-1 (B)] e TA-AAC [MSP (I/O)].

6. [GINÉS DE MORATA (séculos XVI-XVII)]. [*Æstimatus sum*] *Cum descendentibus* (Segunda parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa) de MIOP/CP-CCL 298 (D), APDVV - Livro de Música Polifônica n. 3, f. 56v-57r e APDVV - Livro de Música Polifônica n. 4, f. 53v-54r.

7. GIOVANNI BIORDI (1691-1748). *In Exitu Israel* (Salmo 113, para as Vésperas de domingo) de ACMSP P 216.

8. [GIOVANNI PIERLUIGI DA] PALESTRINA (c.1525-1594). *Missa Æterna Christi Munera* (ordinário da Missa, sem especificação de tempo litúrgico) de MIOP/CP-CCL 303 e APDVV, Livro de música manuscrita n. 1, f. 18v-35r.

9. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3].

10. [PEDRO DE CRISTO (?-1618)]. *Non in die festo* (Primeira seção das Turbas da Paixão de Domingo de Ramos) de MMM BC SS-01 [M-1 (I) C-2], MMM BC SS-01 [M-2 (H)], MMM BL SS-01 [M-1 (I)], MMM BL SS-10 [M-3 (B)], MMM MA SS-05 [M-2 (B)], 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A)] e OLS, sem cód. - I (I).

Para as Turbas da Paixão de Domingo de Ramos (10º item da relação acima) encontrada em vários acervos paulistas e mineiros,[55] não foi detectada correspondência direta com nenhuma composição portuguesa, mas esta música é semelhante a versões manuscritas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra[56] e do Arquivo das Músicas da Sé de Évora,[57] com indicação de autoria de D. Pedro de Cristo (?-1618) somente na cópia de Coimbra (exemplo 7). Esta semelhança sugere, em princípio, a origem lusitana de tal obra e também a possibilidade de modificação ou adaptação, no Brasil, de composições originárias de Portugal.

Exemplo 7. [D. PEDRO DE CRISTO (?-1618)?]. *Non in die festo* (Turbas da Paixão de Domingo de Ramos): versões de acervos paulistas e mineiros, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e do Arquivo das Músicas da Sé de Évora (c. 1-12).

[55] MMM BC SS-01 [M-1 (I) C-2], MMM BC SS-01 [M-2 (H)], MMM BL SS-01 [M-1 (I)], MMM BL SS-10 [M-3 (B)], MMM MA SS-05 [M-2 (B)], 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A)] e OLS, sem cód. - (I).
[56] BGUC MM-18, f. 30v-38r.
[57] Manuscrito da Sé de Évora, catalogado como "*Turbas da Paixão segundo S. Mateus a 4*", Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, "Outra Música da Semana Santa", Manuscrito n.30 (autor anônimo). Cf. ALEGRIA, José Augusto. *Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p.56 e "incipit" musical, p.97.

7. Conclusões

O *estilo antigo*, enquanto uma grande categoria estilística, foi uma modalidade musical dependente de normas composicionais renascentistas (século XVI), enquanto o *estilo moderno* adotou, com uma intensidade cada vez maior, as inovações técnicas e as modificações estéticas surgidas na ópera, no madrigal e na música instrumental profana, até a reforma da música sacra iniciada por Pio X, no Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903).

A prática musical católica brasileira, nos séculos XVIII e XIX, não foi um fenômeno autóctone e nem desenvolveu técnicas de composição inexistentes na Europa, como poderia ser cogitado, mas esteve condicionada aos padrões europeus, recebendo ou rejeitando repertórios e modificações estilísticas. O *estilo antigo* foi principalmente assimilado, em São Paulo e Minas Gerais, pela recepção de música européia (principalmente portuguesa) e, em alguns casos, pela atuação de músicos que viveram ou nasceram na Europa, como o português André da Silva Gomes (1752-1844).

Esta comunicação demonstra não ter existido uma unidade estilística na música religiosa praticada em São Paulo e Minas Gerais nos períodos históricos contidos nos séculos XVIII e XIX, ampliando os limites cronológicos das composições preservadas em acervos brasileiros. Paralelamente, conclui-se que é no repertório em *estilo antigo* - e não em estilo *moderno* - que podem ser encontradas, em tais regiões, composições anteriores à segunda metade do século XVIII, mas é alta a probabilidade de serem estas originárias da Europa, especialmente de Portugal.

8. Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto. *Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. 131p.

BASSO, Alberto. *La epoca de Bach y Haendel*: edición española coordinada y revisada por andrés Ruiz Tarazona; traducido por Beatriz y Verónica Morla. Madrid: Turner Musica, 1977. XVIII, 189 p.(Historia de la Musica, v.6)

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

BRANDÃO, Mário (org). *Documentos de D. João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1938. 3v.

BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. 187p.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era*: from Monteverddi to Bach. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1947. XV, 489p.

CÆREMONIALE / EPISCOPORUM / SANCTISSIMI DOMINI NOSTRI / BENEDICTI / PAPÆ XIV./ JUSSU EDITUM ET AUCTUM. / Cum indicibus necessariis. / EDITIO SECUNDA VENETA. / [grav.] / VENETIIS, / MDCCLXXIV./ Ex Typographia Balleoniana. 385p.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. 3v.

CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (Doutoramento). São Paulo (Brasil): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - Universidade de São Paulo, 2000. 3v.

EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la música*: edición preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978. 312p. (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispanicos)

FELLERER, Karl Gustav.*Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. 2v.

GOMES, André da Silva. *Arte explicada de contraponto*: [transcrição] Régis Duprat, Edilson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi, Paulo Augusto Soares. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 192p.

INAMA, G. B. & LESS, Michele. *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa*: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip.G. B. Monauni, 1892. 396p.

JESUS, Caetano de Melo. *Discurso apologético*: polémica mvsical do Padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. XVI, 167p.

KEITT, Andrew Wannamaker. ‘Inventing The Sacred’: Religious Enthusiasm and Imposture in Mid-Seventeenth-Century Madrid. Tese (PHD). University of California, Berkeley, 1998. 306p.

MANGSEN, Sandra. Forms and Genres. In: COMPANION to Baroque Music: compiled and edited by Julie Anne Sadie. New York: Shirmer Books, 1991. p.376-405.

MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; v.24, n.77, p.25-32, set.; n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez. 1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev.[Crônicas]; n.84, p.85-100, abr. 1945 [Suplementos].

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991. 197p. (Sínteses da Cultura Portuguesa)

NERY, Ruy Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 97p.

OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V.Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu chorali aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiæ Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis. Landishuti: J. G. Wölfle / Libraria Universitatis Krüliana, 1856 [1ª ed.: Passaviæ: Librariæ Pustetianæ, 1842]. 482p.

PALISCA, Claude V.*La musique baroque*: essai traduit de l’americain par Denis Collins. Paris: Actes Sud, 1994. 362p.

PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. 2v.

RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1980. xvi, 475p.

RODRIGUES, Pe. L[uís]. *Música sacra*: história - legislação. Porto: Ed. Lopes da Silva, 1943. 267p.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicœ Liturgicœ*: dissertatio historico-iuridica. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. XX, 319p.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1978. 3v.

SILVA, Manuel Nunes da. *ARTE MINIMA Que Com Semibreve Prolac,am tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica* [...]. Lisboa, Officina de Miguel Manescal, 1704. 6 f. não num., 44, 52, 136p.

STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Anuario / Yearbook / Anuário***,** Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, n.4, p.1-43, 1968.

STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*: selected and annotated by [...]. New York, London: W. W. Norton & Company, 1965. 5v.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portuguezes*: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. 2v.